

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA

Gabryella Couto Ferreira Pacheco

O papel da *mousiké* na formação e modificação do *ethos* humano na *República* de Platão

UBERLÂNDIA

2023

Gabryella Couto Ferreira Pacheco

O papel da *mousiké* na formação e modificação do *ethos* humano na *República* de Platão

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção dos títulos de bacharel e de licenciatura em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia Antiga, Metafísica e Filosofia da Música

Orientador: Prof. Dr. Rubens Garcia Nunes Sobrinho

UBERLÂNDIA

2023

GABRYELLA COUTO FERREIRA PACHECO

O papel da *mousiké* na formação e modificação do *ethos* humano na *República* de Platão

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção dos títulos de bacharel e de licenciatura em Filosofia.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rubens Garcia Nunes Sobrinho (Orientador - UFU)

Prof. Dr. Fernando Martins Mendonça (Examinador - UFU)

Prof. Dr. Leonardo Ferreira Almada (Examinador – UFU)

Dedico este trabalho aos meus avós maternos, Altair Baldoíno Ferreira e Abgail Couto Ferreira, que tanto me apoiaram; aos meus pais; ao meu irmão Gabryell Couto; ao meu namorado, que me incentivou nessa reta final do meu curso; e ao meu orientador Rubens Garcia Nunes Sobrinho, que me apoiou e me ajudou em todo o meu processo de pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dedicar este presente trabalho à memória do meu avô materno Altair Baldoíno Ferreira, que sempre me apoiou e me aconselhou, com todo carinho, durante o período de tempo em que acompanhou a minha vida pessoal, educacional e profissional. Obrigada pelo amor e por ter me ensinado a ser uma pessoa melhor.

Agradeço à minha avó Abgail Couto Ferreira por ter reconhecido o meu potencial, incentivando-me a seguir meus sonhos e a lutar pelo o que acredito e almejo. Agradeço também aos meus pais, Carlos Henrique Cordeiro Pacheco e Adriana Couto Ferreira, e ao meu irmão, Gabryell Couto Andrade, por estarem ao meu lado nessa etapa final da minha graduação.

Ao meu namorado, Daniel Botelho Silveira, agradeço por todo amor, por todo apoio e por toda a motivação que sempre me fornece. É uma dádiva dividir a vida contigo.

Aos meus amigos Muryel de Zoppa, Vinícius Franco, Giovani de Pauli, Bruno dos Santos Queiroz, Felipe Fernandes, Gabriel Resende, Sarah Cristine, Letícia Palazzo, Victória Ferreira, Leonardo Brandão, Hebert Rolindo, Kelly Cristina, Caio Machado e Luiza Custódio, agradeço pela escuta, pela parceria, pelas risadas e por me lembrarem sempre do meu potencial na filosofia e na vida.

Aos meus queridos mestres, Prof. Dr. Fernando Martins Mendonça e Prof. Dr. Leonardo Ferreira Almada, que estenderam os seus papéis de tutores acadêmicos para tutores da vida, agradeço não somente pelas oportunidades que me forneceram dentro do contexto universitário, mas também pelas conversas filosóficas, pelas instruções, pelos conselhos sobre a vida e pelo acolhimento de sempre.

Ao meu orientador Prof. Dr. Rubens Garcia Nunes Sobrinho, pessoa que tanto admiro e que tenho como exemplo acadêmico a ser seguido, agradeço por ter me apresentado ao modo mais precioso de vida; serei eternamente grata por ter me mostrado a possibilidade de juntar meus dois amores: a filosofia e a música.

Ao NEFAH UFU (Núcleo de Estudos em Filosofia Antiga), agradeço pelos grupos de estudos com debates desafiadores e instigantes.

Também deixo registrado aqui meus sinceros agradecimentos à Universidade Federal de Uberlândia e ao Instituto de Filosofia por terem me concedido a oportunidade de realizar esse curso. Ao Ciro e ao Ericksen agradeço pelo suporte proporcionado em relação às dúvidas que surgiram durante o meu percurso da graduação.

Finalmente, agradeço a Deus por ter me capacitado e me concedido sabedoria e saúde durante todo esse processo.

Teoria das cordas

*Não era isso que eu queria dizer,
Queria dizer que na alma
(tu é que falaste da alma),
no fundo da alma e no fundo
da ideia de alma, há talvez
alguma vibrante música física
que só a matemática ouve,
a mesma música simétrica que dançam
o quarto, o silêncio
a memória, a minha voz acordada,
a tua mão que deixou tombar o livro
sobre a cama, o teu sonho, a coisa sonhada;
e que o sentido que tudo isso possa ter
é ser assim e não diferentemente,
um vazio no vazio, vagamente ciente
de si, não haver resposta
nem segredo.*

Manuel António Pina

RESUMO

Por meio da leitura dos diálogos platônicos, percebe-se que o termo grego *mousiké*, traduzido habitualmente por “música”, ocupa um lugar de suma importância na estrutura e no desenvolvimento da filosofia platônica. Essa relevância ocorre devido à amplitude de significados que esse termo abrange e, com isso, a variedade de assuntos que podemos abordar a partir dele.

Diante disso, é necessário elucidar, desde o início, que este trabalho tem como principal objetivo analisar e investigar a função ético-educativa da *mousiké*, apresentada no diálogo platônico *República*. Em outras palavras, busco compreender como a música interage com o corpo humano e afeta sua *psykhé* (alma), relacionando-se assim com a teoria da tripartição da alma e contribuindo para a formação e modificação do *ethos* (caráter, comportamento) humano.

Palavras-chave: *mousiké* (música), harmonia, Dámon, pitagóricos, *psykhé* (alma), *egkýkliospaidéia*, Platão.

ABSTRACT

By reading the Platonic dialogues, it is clear that the Greek term *mousiké*, usually translated as “music”, occupies a place of paramount importance in the structure and development of Platonic philosophy. This relevance occurs due to the range of meanings that this term encompasses and, therefore, the variety of subjects that we can approach from it.

In view of this, it is necessary to elucidate, from the beginning, that this work has as its main objective to analyze and investigate the ethical-educational function of *mousiké*, presented in the platonic dialogue *Republic*. In other words, I seek to understand how music interacts with the human body and affects its *psykhé* (soul), thus relating to the theory of the tripartition of the soul and contributing to the formation and modification of the human ethos (character, behavior).

Keywords: *mousiké* (music), harmony, Dámon, Pythagoreans, *psykhé* (soul), *egkýkliospaidéia*, Plato.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	A <i>MOUSIKÉ</i> NA HÉLADE	11
2.1	A etimologia do termo grego <i>mousiké</i>	11
2.2	A <i>mousiké</i> estruturada a partir da mitologia.....	12
3	A FORMAÇÃO DE UMA <i>MOUSIKÉ</i> PRÉ-PLATÔNICA.....	19
3.1	A concepção pitagórica de música	19
3.2	Damon: o início de um <i>ethos</i> musical estruturado.....	23
4	A <i>MOUSIKÉ</i> NA REPÚBLICA DE PLATÃO	27
4.1	O aparecimento da <i>mousiké</i> na <i>República</i>	27
4.2	O início do debate acerca da justiça.....	28
4.3	A <i>mousiké</i> e a justiça	29
4.4	A <i>mousiké</i> na <i>kallipolis</i>	31
4.5	A música e a harmonia reformuladas	33
5	CONCLUSÃO	36
	REFERÊNCIAS	38

1 INTRODUÇÃO

Abordar e pesquisar a ciência musical e harmônica proposta por Platão requer de nós, pesquisadores e leitores dessa temática, uma reconsideração e um redimensionamento acerca do nosso entendimento tradicional e atual de musicologia ¹. Essa preocupação de executar um estudo que demarque e evidencie as diferenças estruturais e funcionais presentes nessa área do saber nas distintas épocas em questão encontra-se instaurada no fato de que, no cenário da Grécia Antiga, a *mousiké*, como veremos no decorrer deste trabalho de conclusão de curso (TCC), não era entendida apenas como uma ciência e uma arte da música exclusivamente do âmbito instrumental ², mas ela também estava relacionada diretamente ao conjunto que envolve a voz, a poesia, a dança, a cosmologia e a cosmogonia, formando, influenciando e sendo parte, assim, da cosmovisão predominante da *pólis* (cidade) grega.

Diante disso, fica evidente que, para os gregos, a *mousiké* se apresenta como um elemento que, ao possuir uma extrema relevância em seu contexto cultural e social, torna-se também imprescindível para a estrutura da *paideia* (educação) daqueles que eram considerados legítimos cidadãos livres da *pólis*. Essa sua importância pode ser ressaltada através da ação do Estado em prescrevê-la, de maneira geral, como um elemento indispensável para o ciclo educativo, e, de maneira particular, como a parte mais essencial da fase da *egkýklios paideia*, que focalizava, em seu corpo de estudo obrigatório, proporcionar, aos meninos gregos a partir dos setes anos de idade, uma base educativa que estivesse direcionada para a preparação do cidadão para os princípios que regulam o exercício da cidadania e dos ofícios estatais (SPINELLI, 2016, p. 606).

Esse caráter regulatório da *mousiké* no contexto da *paideia* ocorre, como veremos, devido à sua potência ética de possuir a capacidade de reger e moldar o *ethos* (caráter) de um ser humano ao exercer uma ligação entre o macrocosmos (música celeste) e o microcosmos (música humana), influenciando diretamente na estrutura social e política de uma determinada cidade. Como afirmado por Najat Nasser, “a educação musical poderia estruturar o indivíduo e o Estado, e sua prática representava a condição suficiente para determinar as normas da conduta moral” (NASSER, 1997, p. 242).

Esse entendimento acerca da *mousiké* é constatado a partir dos diálogos platônicos, principalmente da *República* e do *Timeu*, diálogos centrais para o desenvolvimento deste

¹ Como descrito por Bohumil Med em seu livro “Teoria da música”, o sistema natural proposto principalmente pelos pitagóricos foi substituído pelo sistema temperado. Neste sistema não há uma preocupação com a “perfeição da afinação absoluta” (MED, 2017, p. 31).

² Inicialmente os *nomoi* eram exclusivamente vocais, tendo a harmonia demarcada pela tensão da voz.

trabalho. Nesses diálogos podemos notar que a *mousiké*, além de ser de extrema relevância para a estrutura e para a elaboração da filosofia platônica, realmente é evidenciada, a partir do segundo livro da *República (Politéia)*, como sendo uma possível fonte de reparo moral da alma de um indivíduo, apresentando a capacidade de reestabelecer a harmonia espiritual de uma alma agitada e servindo também como meio de formação e de modificação do *ethos* (caráter) do ser humano. Ademais, comentadores e filósofos como Monique Dixsaut, Charles H. Kahn e Evaghélos Moutsopoulos, dissertam, apoiados no estudo e na interpretação desses diálogos, que há uma influência das concepções numéricas, harmônicas e acústicas desenvolvidas pelos pitagóricos, bem como do entendimento do princípio ético-educativo musical damoniano ³, que influi na compreensão gerada acerca desse termo grego.

Dessa forma, esse trabalho tem como objetivo principal, apresentar como, por meio das influências mitológicas, pitagóricas e damonianas, Platão, ao expor a *mousiké*, também fundamenta e nos apresenta a sua própria psicologia, ontologia e cosmologia musical nos livros II e III da *República*, defendendo, a partir disso, que a *mousiké* é parte constituinte da *paideia*, e, por isso, consegue influenciar e modificar a alma do ser humano, refletindo nesse as noções musicais celestiais e transpassando isso para o cenário ético e social de uma *pólis*.

A fim de alcançar tais objetivos, o segundo capítulo, intitulado *A mousiké na Hélade*, retratará, de forma sucinta, a etimologia da palavra *mousiké* e como esta, no cenário da Hélade, era formulada no contexto dos mitos. Já no terceiro capítulo, exporei algumas nuances matemáticas e éticas acerca das concepções desse termo na esfera pré-platônica restrita à visão dos pitagóricos e de Dámon.

No quarto capítulo, atentar-me-ei em explicar como que, para Platão, a *mousiké* é um elemento e uma das formas de método da *paidéia* (educação) por ser capaz de reestabelecer a harmonia espiritual de uma alma agitada servindo como meio de formação e de modificação do *ethos* (caráter) do ser humano, podendo não só modificar o indivíduo, mas, também, a *pólis* (cidade) como um todo, possibilitando assim a formação de uma cidade ideal (*kallipólis*).

Por último, e não menos importante, no quinto capítulo efetuei um resumo geral e sucinto do tema levando em consideração, para isso, tudo aquilo que, outrora, foi exposto.

³ Na passagem 499d da *República*, assim como em outras passagens dessa obra, Platão faz referência à obra de Dámon denominada *Areopagita*. Nesta obra, Dámon expõe a sua teoria ético-educativa baseada na experiência musical.

2 A *MOUSIKÉ* NA HÉLADE

2.1 A etimologia do termo grego *mousiké*

Para começar a traçar uma etimologia do termo *mousiké*, recorrerei ao *Dictionnaire Grec-français* de Anatole Bailly. Nele, *μουσική* (*mousiké*), de modo geral, significa, “aquilo que concerne às Musas”, “arte de propriedade das Musas”. Na época da Hélade, era compreendido que as Musas não eram patronas apenas da música, mas também “de outras artes e formas de sabedoria” (BALBONI, 2018, p. 30) como, por exemplo, “a loquicidade, a história, a matemática, a astronomia, a poesia e a dança” (BALBONI, 2018, p. 30).

Pierre Chantraine, por sua vez, em seu *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, indica-nos a existência de nove musas que, através da regência de Apolo, “alegram os deuses do Olimpo com suas canções e coros” (CHANTRAINE, 1968, p. 716) e que doam aos homens não apenas inspiração poética, mas também o conhecimento. De acordo com o mesmo, a *μουσική* é a arte das Musas, da cultura, da música e principalmente da filosofia. Neste último caso, o autor ressalta que, diferente da *μουσική*, a *ἄμουσία*, com o α (alfa) privativo, está ligada diretamente à ignorância, à falta de cultivo intelectual.

Estando fundamentado principalmente nesse último sentido de *mousiké*, Platão defende que a música está estritamente relacionada ao exercício filosófico. No *Fédon*, ele declara que “a filosofia é a música mais nobre”⁴. Ao fazer essa correspondência de valores entre esses dois termos, isto é, entre “filosofia” e “música”, este filósofo grego, como também manifesto por Evanghélos Moutsopoulos, atribui à última afinidades com a dialética e a *sofia* (sabedoria). Essa significação é reafirmada por Édouard de Places, que expõe, em seu exaustivo trabalho intitulado *Léxique de la langue philosophique et religieuse de Platon*, que esse filósofo grego compreende a *mousiké* estando esta relacionada aos seguintes campos: i) à poesia, ii) à música em si e iii) à atividade filosófica.

Na *República*, Platão integra a *mousiké* à *gymnastiké*, revelando o seu projeto educacional para a *kallipolis*, sua cidade ideal. Nesta, de acordo com ele, deve ocorrer uma educação e correção não somente da alma (*psykhé*), mas também do corpo (*sôma*), fazendo, assim, com que ambos estejam em constante consonância e harmonia. Essa preocupação é exposta, a partir do trecho 376a da *República*, com o objetivo de promover a melhor educação, a educação ideal, para os guardiões da *pólis* proposta por Platão, em que se almeja a formação, sobretudo, de um homem virtuoso e justo. Mais adiante, em *República 412a-420b*, percebemos que Platão contempla nessa formação ideal as demais classes de sua

⁴ *Fédon* 61a.

estratificação social, isto é, os governantes e auxiliares, afirmando que em sua *kallipolis* imaginada ele não possui a intenção de “deixar uma classe mais feliz do que as outras” (*República 420b*), mas que pretende possibilitar a felicidade máxima da cidade. Isso é evidenciado no seguinte trecho:

“O que diremos é que não seria de admirar se, apesar de tudo, fossem os nossos guardas os mais felizes dos homens. Quando constituímos a cidade, não tínhamos por escopo deixar uma classe mais feliz do que as outras. Éramos de parecer que numa cidade desse tipo é que haveria maior probabilidade de encontrarmos a justiça, tal como se daria com a injustiça, na mais desorganizada; isso nos permitiria, após o competente exame, resolver a questão com que há muito nos ocupamos. Presentemente, segundo creio, o que estamos formando é a cidade mais feliz, não no sentido de separar uns poucos cidadãos para tal fim, mas no conjunto.” (*República 420b*)

Entretanto, não foi apenas com Platão que a *mousiké* obteve relevância educacional; já nos escritos de Homero, como por exemplo, na *Odisseia*, conseguimos perceber um estatuto semelhante. Nele o *aedo* (ἀοιδός) transmitia, inspirado pelos deuses, os versos de maneira oral, tendo, a partir dessa ação, o objetivo de revelar a verdade acerca de um tópico. Este tópico, na maioria dos casos, estava relacionado às histórias de formação da Grécia, ao pensamento mitológico e aos relatos das guerras ocorridas.

2.2 A *mousiké* estruturada a partir da mitologia

A música é um fenômeno que se faz presente em todas as culturas, podendo variar, em seus elementos de composição, de acordo com os costumes e as convicções de cada povo, manifestando-se assim de maneira diversa e diferente em cada sociedade. Entretanto, mesmo diante desse caráter divergente, há algo que sobrevive e é comum na maior parte das sociedades, isto é, o fato de a música ser entendida e compreendida como a arte dos sons e como um meio que nos possibilita manifestar, exprimir, e, até mesmo, modificar nossos sentimentos.

Essa concepção está diretamente ligada ao significado atribuído pelos gregos acerca da noção de *mousiké*⁵. Na Grécia Antiga, a música, como brevemente exposto na parte de etimologia deste texto, era parte integrante das narrativas míticas⁶, desempenhando, assim, um importante papel, por exemplo, nos relatos sobre Mnemosine, sobre as Musas, Orfeu,

⁵ *Mousiké* é um termo que, como exposto no tópico anterior, pode ser entendido como “aquilo que concerne, diz respeito, às Musas”.

⁶ As musas são invocadas pelos poetas para a ocorrência do processo de composição. Elas os inspiram e os “enchem de sopro” (DETIENNE, 1998, p. 19), emprestando-lhes o espírito compositor (poético) e lhes conduzindo à verdade.

Dioniso, Harmonia, Apolo, entre outras divindades gregas. Homero e Hesíodo, ilustres *aedos* da Grécia Antiga, também fazem, em suas obras, muitas referências à música como elemento que é passível de ser encontrado dentro da esfera dos mitos.

Assim, torna-se evidente que a música exerce um importante papel na cultura grega, fazendo parte do cotidiano, regrando e moldando o caráter desses cidadãos. Esta, na *pólis* grega, por exemplo, proporcionava ritmo aos remadores e às marchas do exército; ela era utilizada nas festas cívicas, nas competições esportivas, nos banquetes, nas cerimônias aos deuses e, até mesmo, nas ocasiões de nascimento e de morte de um indivíduo. Na medicina da época, Hipócrates receitava música aos seus pacientes com o objetivo de restaurar e regular o temperamento e humor desses. Ele acreditava que a música era um *phármakon* (remédio) capaz de reestabelecer uma alma doente. Diante disso, sabendo que a esfera mitológica possui relação com a temática da *mousiké*, faz-se necessário uma exposição acerca da mitologia grega para uma melhor compreensão do tema deste presente TCC.

Mythôs é o termo grego que, transliterado para os caracteres latinos, refere-se e é equivalente, no domínio visual, à palavra “mito” no português. Essa semelhança e aproximação da forma de escrita desses termos ocorrem devido ao fato de muitos idiomas terem suas origens respaldadas no latim. Para que isso fique mais evidente, exponho a escrita dessa palavra nos seguintes idiomas de origem latina: no francês temos *mythe*; no italiano e espanhol, assim como no português, temos *mito*; e, para finalizar, no alemão temos *mytho*. Todas elas, como dito anteriormente, apresentam uma escrita visualmente similar.

Aproveitando ainda do exercício comparativo, pode-se afirmar que essas palavras também se correspondem em nível de significado, já que o termo grego *mythôs*, como aparece em muitos livros que abordam esse tema ⁷⁸, significa relato, discurso, narrativa e denota, além do mais, a atitude de contar algo para um outrem. Seu conteúdo, de modo genérico, é marcado pela tentativa do ser humano de buscar explicações acerca das questões do mundo que o cerca, isto é, do lugar sensível, apelando, com esse objetivo, para um estatuto superior (suprassensível). Os humanos percebem no *mythôs* a possibilidade de entenderem melhor o universo, seu funcionamento e sua origem; para eles, esses relatos e essas narrativas também poderiam ajudá-los a compreenderem o princípio e o motivo da presença e da importância dos valores éticos e morais que regem a sua sociedade e, conseqüentemente, a vida cívica.

Essa convicção dos seres humanos, de que as narrativas míticas desempenham a função de ser um discurso revelador que carrega em si um valor de verdade, está diretamente

⁷ BRISSON, 2014, p. 35.

⁸ JARESKI, 2015, p. 26.

apoiada na relação e no papel que os intermediários (“os adivinhos, os praticantes de iniciação e os poetas”⁹) e os deuses exercem nesse processo. Os intermediários são ovacionados pela sociedade por serem os responsáveis por efetuarem a ligação entre o sensível e o suprasensível ao evocarem os deuses e, no geral, o além. Esse grande respeito e apreço da sociedade por esse grupo de pessoas pode ser resumido pelos três seguintes motivos: (i) os intermediários apresentavam uma relação direta com os deuses; (ii) eles eram porta vozes das divindades transmitindo suas mensagens para a sua civilização; (iii) por terem acesso à verdade, ganhavam o título social de serem educadores.

O primeiro motivo, isto é, a relação direta dos intermediários com os deuses, é muito bem representado na *Teogonia*. Nesta obra, Hesíodo, famoso poeta da Grécia Antiga, relata seu encontro com as Musas, filhas de Zeus (pai dos deuses e dos seres humanos) com a titânide Mnemósine (memória). De acordo com ele, nesse encontro, elas o encheram com o sopro do espírito poético, permitindo e lhe dando inspiração para produzir¹⁰ os versos de seu poema¹¹. Hesíodo faz esse movimento inicial de ir ao encontro das Musas por meio da invocação, já no prelúdio de seu poema, por essas serem filhas da personificação da memória e possibilitarem, assim, que ele traga “à tona os elementos de sua composição” (GUSMÃO, 2016, p.2), permitindo-o entrar em contato com a verdade.

No grego a memória é expressa pela palavra *alethéia*. Esta possui o alfa privativo, que na transliteração para os caracteres latinos é representado pelo “a” e que denota “não”, estando, simultaneamente, em conjunto com o termo “lethes”, que pode significar esquecimento, escuridão e, até mesmo, noite¹². Diante disso *alethéia* quer dizer “não escuridão”, “não noite”, e “não esquecimento”. Todos esses sentidos abarcados por esse termo estão ligados à memória, já que, em uma concepção geral o “não esquecimento” é ter memória de algo, e, em um sentido mais amplo, é o lembrar-se e o recordar-se. Ademais, como exposto em dicionários de grego, como, por exemplo, o *Abrégé du dictionnaire grec français*, a *alethéia*, dentre suas possíveis significações, pode ser descrita como a “verdade e o hábito de dizer a verdade”¹³. Assim sendo, atrelado ao parágrafo anterior, pode-se afirmar que não só a Mnemosine, mas também as suas filhas, isto é, as Musas, estão ligadas a essa concepção de memória atrelada à verdade.

⁹ BRISSON, 2014, p. 35.

¹⁰ A arte poética está diretamente ligada ao verbo grego *ποιω*, de raiz *ποιέ*, que significa “fazer, produzir”.

¹¹ HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. Estudo e tradução por Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras. 2006, p. 88.

¹² Podemos pensar em “noite” e “escuridão” denotando a falta de luz e claridade proporcionadas pela verdade em nossa alma. A ignorância ofusca e escurece os olhos da alma.

¹³ Minha tradução.

Todas essas acepções do termo estão vinculadas umas às outras. A verdade, nesse contexto geral, pode ser entendida como memória no sentido de não se esquecer, não deixar que algo sucumba ao esquecimento. Essa compreensão é fruto de uma sociedade em que as práticas orais predominavam e eram vistas como sendo os meios legítimos de transmissão e continuidade dos valores e tradições do povo, por ainda não ser difundida a escrita e sua possibilidade de leitura e interpretação à maioria. Nesse meio os intermediários eram vistos como os principais responsáveis pela conservação da memória das tradições, explicações e crenças de uma determinada sociedade. Como acentuado por Luc Brisson, o mito:

“(…) aparece como uma mensagem, por intermédio da qual uma coletividade transmite, de geração em geração, aquilo que se guarda na memória a respeito daquilo que considera seu passado.” (BRISSESON, 2014, p. 36)

Entretanto, deve-se ter uma precaução em relação ao entendimento da memória, pois, ao mesmo tempo em que ela pode se remeter, como dito no parágrafo anterior, à conservação de relatos de uma sociedade, estando assim ligada à questão do relembrar, do conservar e do rememorar, ela também pode se referir à relação que há entre os intermediários e os deuses no processo de invocação e consulta de um determinado acontecimento. Neste segundo caso, a memória, no contexto dos intermediários e da sociedade da Grécia Antiga que antecede os primeiros filósofos, difere-se do nosso uso atual dessa palavra. Para eles, ela está ligada ao “recordar”, mas não de maneira temporal, no qual o intermediário acessa, individualmente, e de maneira subjetiva, seus pensamentos sobre um acontecimento presenciado por ele e que ocorreu no passado e, a partir deles, produz seus relatos. Ao contrário disso, a memória, neste caso, é a alienação da identidade dos intermediários aos seres evocados por eles; o que sai de suas bocas são palavras de acontecimentos vividos e vivenciados por essas divindades. Neste caso, é como se os seres evocados permitissem que os intermediários tivessem acesso visual aos acontecimentos que eles desejam consultar. Marcel Detienne, aborda essa questão da memória ao falar que:

“As pesquisas de J. P. Vernant permitem afirmar que a memória divinizada dos gregos não responde, de modo algum, aos mesmos fins que a nossa; ela não visa, em absoluto, reconstruir o passado segundo uma perspectiva temporal. A memória sacralizada é, em primeiro lugar, um privilégio de alguns grupos de homens organizados em confrarias: assim sendo, ela se diferencia radicalmente do poder de se recordar que possuem os outros indivíduos. Nesses meios de poetas inspirados, a Memória é uma onisciência de caráter adivinhatório; define-se com o saber mântico, pela fórmula: ‘o que é, o que será, o que foi?’ Através de sua memória, o poeta tem acesso direto, mediante uma visão pessoal, aos acontecimentos que evoca; tem o privilégio de entrar em contato com outro mundo.” (DETIENNE, 1998, p. 17)

Sucedeu um período, viabilizado pela introdução gradual da escrita na sociedade e, conseqüentemente, pelo método comparativo proporcionado por esta, em que muitas críticas

foram efetivadas à figura dos deuses. A maior parte delas estava associada ao fato do processo de antropomorfização desses ser relativo e mudar de acordo com a sociedade e com a cultura em que eram fabricados os mitos. Luc Brisson, em seu livro *Introdução à filosofia do mito*, explora esse assunto, afirmando que Xenófanos de Cólofon foi, de acordo com as fontes, o primeiro a expressar uma crítica mais radical sobre isso. Este profere que a imagem dos deuses está subordinada às características de cada sociedade e raça humana¹⁴. Ademais, outra crítica é estabelecida a partir do comportamento dos deuses; de maneira geral, as divindades, em vários momentos, apresentavam um caráter duvidoso no plano moral e ético. Em muitas situações elas eram conduzidas por suas paixões, executando, assim, atos que eram vistos como vergonhosos e deploráveis através da ótica e do julgamento humano, perpassando, com isso, uma fragilidade e humanização do que é divino.

Todavia, não se pode negar que os mitos, na época em que ainda havia uma predominância e uma maior aceitação da fonte de comunicação oral, eram tidos como verdadeiros e como principal meio de conhecimento. Com isso, os intermediários, que faziam a comunicação e a ligação entre a sociedade e os deuses, eram vistos como detentores da verdade. Claro que esse título é conferido a estes não só por causa desse vínculo feito por eles, mas, principalmente, pelo fato dos deuses revelarem, somente a eles, os acontecimentos solicitados. Diante disso, o segundo e o terceiro motivo do apreço da sociedade pelos intermediários são justificados, já que esses eram conhecidos também como educadores por transmitirem à sociedade as verdades éticas e históricas reveladas a eles através dos deuses. No caso da educação, é válido delinear um limite, pois a educação da sociedade como um todo era realizada, em especial, pelo poeta (*aedo*). Isto ocorre pois, ao se analisar os integrantes que compõem o grupo de intermediários, percebe-se que as verdades reveladas aos praticantes de iniciação costumavam ficar restritas apenas aos que participavam do grupo. No caso dos adivinhos, que fazem parte, de acordo com Homero, dos *δημιοεργοί*¹⁵, mesmo que eles aconselhassem acerca dos eventos situados, em uma perspectiva temporal, no presente, sua atividade era restrita apenas àqueles que os procuravam.

O poeta, então, era aquele que possuía contato direto com a comunidade. De acordo com Jean-Pierre Vernant, o canto dos poetas e suas performances não eram particulares, mas abertos ao público em geral, e aconteciam durante os banquetes, as festas oficiais, os grandes concursos e, também, durante os jogos¹⁶, ocasiões essas que reuniam grande parte da

¹⁴ BRISSON, 2014, p. 26.

¹⁵ Odisseia, XVII, 382.

¹⁶ VERNANT, 2006, p. 15.

sociedade. A poesia, no campo educativo, torna-se uma via normativa. Ela é, de acordo com os gregos, uma *psykagogía*, repleta de *ethos* e possui “uma imagem do humano capaz de se tornar uma obrigação e dever” (JAEGER, 2013, p. 62), modelando e formando a consciência e identidade da *pólis* (cidade).

Além do caráter educativo, é notória a importância da verdade dos deuses no campo político. Na Grécia Antiga, era muito comum, por exemplo, que os políticos, com a existência de questões deliberativas para serem resolvidas, antes de tomarem uma decisão definitiva, mandassem embaixadas ao Oráculo de Delfos para consultarem as pitonisas, que, por sua vez, proferiam oráculos como respostas àqueles que procuravam sua ajuda. Javier Jara Herrero, em seu artigo *El papel del oráculo de Delfos en las Guerras Médicas* (O papel do Oráculo de Delfos nas Guerras Médicas), relata que o santuário de Apolo (Oráculo de Delfos)¹⁷ era o principal meio de persuasão, através da religião, das diferentes cidades-estados, principalmente, neste caso, de Esparta, determinando, ajudando e influenciando diretamente nas tomadas de decisões e nas táticas militares aplicadas, incidindo assim nos resultados desse conflito. Essa convicção dos gregos na adivinhação e no fato das decisões dos deuses influenciarem o mundo sensível, é exposta por Nissinen, quando este define o que é a adivinhação:

“A adivinhação é um sistema de conhecimento e crença que serve ao propósito de manter o universo simbólico numa sociedade que compartilha a convicção de que as coisas que acontecem na terra não são coincidentes, mas administradas por agentes sobre-humanos, refletindo decisões tomadas no mundo dos deuses e espíritos.” (NISSINEN, 2010, p. 341)

O Oráculo de Delfos e a adivinhação também estão presentes no diálogo da *Apologia de Sócrates* do filósofo Platão¹⁸. Neste caso, Querefonte, amigo de Sócrates, indaga o Oráculo se havia alguém mais sábio que Sócrates. Como resposta a tal pergunta, “a Pítia diz que ninguém era mais sábio”¹⁹. Sócrates, tomando uma atitude relutante acerca dessa revelação, inicia uma investigação que o levará à condenação e, como resultado, à morte, pois, sua conduta em verificar a resposta que a Pítia fornece a Querefonte foi entendida, por seus julgadores, como uma afronta à autoridade e verdade dos deuses. Contudo, essa sua relutância está baseada no fato de que ele não atribui um valor e não aceita algo de imediato sem antes colocar em exame e verificar a verdade daquilo que lhe foi dito. No *Crítion*, essa

¹⁷ “Delfos” é proveniente da palavra grega “delfim”, que significa golfinho. O Oráculo de Delfos recebeu esse nome pois, após Apolo ganhar a batalha contra a serpente Píton e, assim, conquistar o monte Parnaso, ele se metamorfoseia em golfinho em busca de marinheiros para que eles construíssem seu templo, isto é, o Oráculo de Delfos.

¹⁸ *Apologia de Sócrates*, 20e-21a.

¹⁹ *Apologia de Sócrates*, 21a.

postura é revelada por Sócrates por meio da asserção de que ele sempre teve por norma, em suas deliberações, deixar apenas se convencer do princípio que ao exame se lhe afigurasse o melhor ²⁰, o que denota que ele adotava essa atitude em todas as situações, até mesmo, em relação aos deuses. Esse ato, assim como outros descritos na *Apologia*, fazia com que as autoridades e a população pensassem que Sócrates não reconhecia os deuses e, conseqüentemente, as regras do Estado, sendo visto e taxado pela maioria, por isso, como um traidor da *pólis*.

Ademais, ainda na *Apologia*, é evidente que a investigação proposta por Sócrates, que se baseia na ação de interrogar aqueles que eram reconhecidos como detentores de sabedoria ou de algum tipo de conhecimento especializado, levou o filósofo a se deparar com os poetas, que eram considerados pela sociedade, como exposto anteriormente, como possuidores de sabedoria e, por isso, exímios educadores. Dirigindo-se aos poetas, Sócrates os indaga “acerca do sentido de cada um (de seus poemas), para no mesmo passo, aprender alguma coisa com eles” ²¹, mas, ao final, é revelado que eles apenas “falam muitas coisas bonitas, mas sem saberem o que dizem” ²². A indagação que Sócrates faz aos poetas é mal vista pelos atenienses, e isto, favorece ainda mais a sua condenação, sendo assim mais um indício da grande relevância, em especial, da arte poética para a sociedade da época.

Será desenvolvida, no próximo capítulo, a relação entre a *mousiké* e o *mythós* na esfera do pensamento platônico, sendo suficiente, por enquanto, como foi exposto até o presente momento, uma explanação introdutória acerca da etimologia e do âmbito desses na Hélade.

²⁰ Em *Crítion* 46b, Sócrates declara: “Sempre tive por norma nas minhas deliberações, não somente agora, deixar-me apenas convencer do princípio que ao exame se me afigure o melhor”.

²¹ *Apologia de Sócrates*, 22b.

²² *Apologia de Sócrates*, 22c.

3 A FORMAÇÃO DE UMA MOUSIKÉ PRÉ-PLATÔNICA

3.1 A concepção pitagórica de música

Por mais que seja complexo de se conceber uma noção exata sobre quem foi Pitágoras de Samos, determinando e afirmando assim a sua existência, e quais foram as suas contribuições e seus legados próprios para a área da música, da matemática e da filosofia, podemos, ao menos, ter a certeza de que o que denominam de “tradição” e “pensamento pitagórico” tiveram seu apogeu entre os séculos VI a.C e XVII d.C ²³, influenciando as teorias e os escritos de diversos pensadores da época. Mesmo que Pitágoras, assim como Sócrates, não tenha deixado nenhum escrito, predominando, com isso, a transmissão de seus ensinamentos de forma oral, sendo este prejudicado também pelos votos de silêncio estabelecidos nos círculos iniciatórios de mistério, ainda temos acesso às fontes secundárias sobre esse assunto, que nos possibilitam, mesmo com certa insegurança, a tentativa de estudo e compreensão dessas nuances.

Charles H. Kahn em seu livro *Pythagoras and the pythagoreans: a brief history*, traduzido para o português como *Pitágoras e os pitagóricos: uma breve história*, expõe esse debate, apoiando-se, para isso, em estudiosos como Walter Burkert, Leonid Zhmud, Erick Frank, Eduard Zeller e Alfred North Whitehead. Ele, a partir desse alicerce argumentativo proporcionado por sua pesquisa em diversas bibliografias concernentes ao assunto em questão, apresenta-nos, em sua obra, as diferentes opiniões sobre i) o fato da doutrina pitagórica ter sido ou não alterada ou inventada pelos seguidores de Pitágoras e pelos seguidores do platonismo imediato e do platonismo mais tardio, ii) sobre Pitágoras ter sido apenas um líder religioso, assemelhando o funcionamento de sua comunidade às seitas órficas, iii) acerca desse pensador, natural de Samos, como afirmado por Heráclito ²⁴, ter sido apenas um charlatão, iv) acerca das conquistas atribuídas a ele serem apenas uma cópia do pensamento de alguns matemáticos do sul da Itália e, finalmente, v) sobre a perspectiva de que esse pensador realmente teve primazia a respeito do emprego das bases e das ideias matemáticas no desenvolvimento do pensamento abstrato. Mesmo que todos esses tópicos, ainda que estejam abertos para a discussão e para o debate, sejam bem fundamentados em suas respectivas asserções, e, mesmo que, principalmente, a questão “da posição de Pitágoras como precursor do uso da matemática na investigação de problemas filosóficos” (BESSADA,

²³ Até o século XII d. C há uma hegemonia do pensamento neoplatônico, bem como dos princípios pitagóricos que o fundamentavam. Isso pode ser observado a partir da vasta pesquisa sobre questões acerca de uma filosofia musical desenvolvida na Idade Média.

²⁴ HERÁCLITO, fr. 129.

2014, p. 88), que é a base para a elaboração deste trabalho, ainda não tenha sido resolvida, é certo, por exemplo, a influência pitagórica no pensamento platônico a respeito da concepção da alma como imortal, da transmigração desta, da purificação e libertação da *psykhé* no ciclo do renascimento, livrando-se assim das amarras estabelecidas pela forma corporal, e da doutrina da recordação exposta nos diálogos *Fédon*, *República* e *Fedro*²⁵.

Diante disso, já delimito de início que, neste TCC, meu objetivo não é apresentar e discutir as questões relativas à existência ou não da personagem e da tradição em questão. Neste subtópico, pretendo, a partir da defesa de Charles H. Kahn sobre o primado de Pitágoras acerca do desenvolvimento matemático atrelado à filosofia, desdobrar-me no que diz respeito à tradição pitagórica sobre a música, com o intuito de tentar dilucidar a atuação desta na constituição da noção de *mousiké* traçada na *República* de Platão. Para isso, recorrerei aos escritos e aos conhecimentos legados pelos pitagóricos Arquitas de Tarento e Filolau de Crotona.

Em primeiro lugar, deve-se entender que a análise da música em Pitágoras diz respeito à questão da harmonia. Esta, por sua vez, está atrelada diretamente à doutrina dos primeiros princípios (*archai*) e, por consequência, ao *peiras* (limitado) e ao *apeiron* (ilimitado), afirmados como sendo os elementos mais básicos da cosmologia pitagórica (Ricardo Rizek, 1998, p. 256). De origem pré-socrática, combinando em si a interpretação eleática ontológica e a filosofia jônica, o *apeiron* demarca o ponto inicial de surgimento do mundo e o *peiras* a perfeição do ser (KAHN, 2007, p. 42). A conciliação desses dois princípios produz a harmonia, ou seja, a consonância, que é entendida como sendo a união cósmica explicada e baseada através de razões numéricas transpostas pelas escalas musicais. Ainda que se tenha uma dessemelhança entre o limitado e o ilimitado, a harmonia, aqui, atua instaurando o equilíbrio e preservando a alteridade entre essas duas tensões²⁶ contraditórias, recorrendo à junção²⁷ dos contrários.

Sendo assim, a harmonia possui a capacidade de tornar o múltiplo, uno, ao dispor os elementos discordantes de uma possível relação em uma concordância que parte de ambas as partes. Ao lidar com a multiplicidade e a unicidade ela também se revela essencialmente numérica, integrando o esquema cósmico que afirma que a cosmogonia possui seu estopim com a geração dos números propriamente ditos, sendo o principal deles o que eles identificam e chamam como “um”. Essa preeminência do “um” ocorre devido às suas três principais

²⁵ *Fédon*, *República* e *Fedro* são diálogos de Platão.

²⁶ A harmonia nasce da tensão entre amor e guerra, entre o amor de Ares (deus da guerra) e Afrodite (deusa do amor).

²⁷ No grego o termo *harmos* possui em seus significados a ideia de juntar.

propriedades: i) sua primazia em relação aos números (*arithmos*); ii) sua capacidade de deter em si o caráter da unicidade; e, por último, iii) sua característica de ser um uno dual, isto é, de conter em si a propriedade de ser ímpar e par ²⁸. Essa importância do “um” fica explícita quando Charles H. Kahn escreve que o “cosmos surge do Um pela respiração, como um animal recém-nascido” (KAHN, 2007, p. 48), ligando assim a origem da vida e o início do processo de respiração à origem do cosmos e de tudo o que o compõem.

Sendo o “um” a origem de tudo no pensamento pitagórico, ele se encontra no centro do cosmos juntamente com o fogo do universo, organizando assim, a partir dele, as estrelas fixas, os cinco planetas e a contraterra presente na cosmologia de Filolau. Diante disso, parece evidente que é a partir da unidade que é possível a organização da pluralidade, fazendo com que, como dito por Aristóteles, o número seja “a pluralidade de unidades” (*Met.*, I 1, 1053^a30). Do número não surge apenas tudo o que temos na esfera sensível, mas também tudo o que temos no *tópos* (lugar) abstrato; a partir do número existem, por exemplo, os conceitos de “bem”, “alma”, “mal” e “justiça”. Isso nos possibilita afirmar que além de um estatuto físico e sensível, os números também apresentam uma ligação com o abstrato, exercendo, inclusive, uma função epistemológica em ambos.

Esses elementos iniciais acerca do número aparecem com bastante frequência no diálogo *Timeu* de Platão. Este é considerado, por muitos estudiosos da filosofia platônica, como sendo o trabalho mais pitagórico desse Ateniese ²⁹. Toda a descrição do início da alma do mundo do *Timeu*, a indivisibilidade, de caráter intelectual, e a divisibilidade, de caráter corpóreo, nada mais são do que reinterpretações dos princípios pitagóricos de “limitado” e “ilimitado” (*Timeu* 35a-d). A diferença e distância do pensamento platônico para o pensamento pitagórico se encontram instauradas na necessidade que Platão possui de, entre a indivisibilidade e a divisibilidade, ter um terceiro elemento (*Timeu* 31c) que proporcione uma mediação entre a unidade alcançada pela parte intelectual e a multiplicidade advinda do âmbito corpóreo. Este terceiro elemento ³⁰, portanto, e de acordo com ele, seria capaz de orbitar a esfera divina e corpórea, exercendo uma harmonia entre ambas. Essa harmonia, de acordo com recortes da *República* seria possível através da dimensão da *paideia* musical (*República* 443 b-e, 444 c-e, 588 d-e, 591). No *Timeu*, por outro lado, essa harmonia entre as

²⁸ Atualmente sabemos que o número um é um número ímpar. Ver em GUTHRIE, 1962, pp. 240-241.

²⁹ Kahn afirma que as doutrinas *matemáticas*, numéricas, geométricas e cósmicas presentes no diálogo *Timeu* tiveram bastante influência do pensamento pitagórico de Arquitas (KAHN, 2007, pp. 80 e 81).

³⁰ O terceiro elemento seria o *tò thymoeidés*, isto é, a parte irascível da alma que atua como elemento intermediário entre a parte apetitiva e a parte racional.

partes da alma está imersa em um pensamento ético de âmbito, principalmente, cósmico (*Timeu* 35a-36b).

Outra diferença, que também explicita melhor os motivos de se ter um terceiro elemento que exerça a harmonia na filosofia platônica, está sustentada no fato de que, para os pitagóricos, os números são realmente as coisas e, por isso, a realidade da matemática já se encontra inerente e inseparável dos entes que compõem o cosmos. Para Platão, no entanto, a matemática, e, conseqüentemente os números, servem como um meio para a possibilidade de contemplação das realidades que ele tanto almeja, isto é, as realidades eidéticas e noéticas, não sendo eles mesmos as coisas em si. Como afirmado por Charles Kahn:

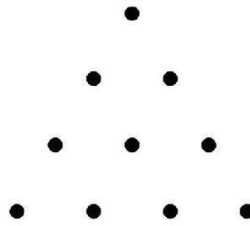
“O estudo da matemática pitagórica é apenas uma preparação para a dialética platônica, que tem um objetivo inteiramente novo: o domínio invisível e incorpóreo da Forma. Segundo o relato de Aristóteles, para os pitagóricos anteriores a Platão não havia tal distinção entre o objeto inteligível da matemática e o mundo material da natureza.” (KAHN, 2007, p. 79)

Ainda em outro trecho:

“Platão apresenta a estrutura dedutiva do conhecimento matemático como essencialmente hipotética e condicional. Portanto, o estudo da matemática só pode servir como preliminar para a dialética, que é capaz de erguer-se acima das hipóteses para o princípio não-hipotético de todo o conhecimento, o primeiro princípio incondicional do universo (Rep. VI, 511b), que parece ser idêntico à Forma do Bem.” (KAHN, 2007, p. 79)

Ademais, o pensamento pitagórico declara que os números são dispostos em conformidade com as razões transpassadas pelas consonâncias musicais principais da época. Sendo assim, temos as razões 2:1, 3:2 e 4:3. A primeira razão é denominada de *harmonia*, referindo-se a uma oitava; a segunda diz respeito à escala de quinta; a última à escala de quarta. Somando as unidades presentes nas razões (1+2+3+4), obtemos o valor considerado como perfeito pelos pitagóricos e que também se referia ao total de entes celestes presentes na crença da cosmogonia de Filolau, isto é, 10.

Esse número, presente na astronomia e na soma das razões das escalas musicais também é encontrado na *Tetraktýs*. Para os pitagóricos a *Tetraktýs* representava a totalidade, estando assim ligada ao simbolismo da divindade que ordenava o cosmos. Como a unidade é representada por um ponto devido à forma antiga de simbolização dos números, segue abaixo a imagem que representa os 10 pontos presentes de maneira geométrica na *Tetraktýs*:



Ao observarmos a imagem, podemos perceber que o dez é um número de configuração triangular. Um quádruplo, que possui a forma geométrica triangular e que está disposto, de cima para baixo na seguinte sequência numérica: 1, 2, 3 e 4 ($1+2+3+4=10$). Um quádruplo que constitui a natureza fenomênica (ar, fogo, água e terra); um dez que ordena os entes celestes e um três que representa, no *Timeu*, “uma totalidade tripla” (RIZEK, 1998, p. 271), e, na *República*, a tripartição da alma.

3.2 Damon: o início de um *ethos* musical estruturado

Além das influências pitagóricas de Arquitas e de Filolau, que, como vimos no subtópico anterior, interviram no pensamento platônico principalmente acerca da matemática, da música e da cosmologia, também temos o diálogo direto das teorias desse filósofo ateniense com o pitagórico, filósofo e musicólogo Dámon de Atenas. Dámon, não focando essencialmente e apenas na questão numérica, foi considerado por muitos autores como sendo o responsável por desenvolver e cunhar uma teoria ético-educativa da música, afirmando que os ritmos e as melodias advindos dessa poderiam estabelecer e reestabelecer certos valores morais e comportamentais. Com isso, ele foi, de fato, o responsável por “teorizar sobre a questão da existência de um vínculo entre o mundo dos sons e o mundo ético” (TOMÁS, 2005, p. 17) e defender que “não se pode alterar os modos musicais sem alterar ao mesmo tempo as leis fundamentais do Estado” (DAMON, V a. C. apud NASSER, 1997, p. 241).

Assim como no caso de Pitágoras, o pensamento de Dámon também conta com pouquíssimas fontes históricas que comprovem e facilitem o estudo sobre a sua teoria musical e a sua teoria mimética³¹. Contudo, mesmo inertes a essa dificuldade, dispomos de alguns de seus fragmentos que pertencem ao seu discurso denominado *Areopagita* (Moutsopoulos, 1989, p. 188) e de estudos historiográficos e filosóficos recentes apresentados, sobretudo, por Robert W. Wallace e por Evangelhos Moutsopoulos. Apoiados nessa última categoria de

³¹ Para este tópico, utilizei obras dos seguintes comentadores: Moutsopoulos (1989), Jaeger (2013), Nasser (1997) e Robert W. Wallace (2015).

fonte, sabemos, por exemplo, que Platão possuía amigos íntimos e em comum à Dámon³², o que o possibilitou conhecer a teoria musical damoniana, interessando-se assim pela concepção de *ethos*³³ presente nela, incorporando-a em sua filosofia (WALLACE, 2015, pp. 18-20).

A questão do *ethos* musical em Dámon se inicia quando este percebe que, através da música, existe uma forma de disciplinar a alma (MOUTSOPOULOS, 1989, p. 189). Almejando esse objetivo ele a transforma em uma noção científica que carece de estudo, de análise e de teorias. A partir dessa necessidade, esse musicólogo analisa a música por meio de seus elementos característicos, definindo e categorizando as propriedades harmônicas, tônicas, rítmicas e melódicas, para que, por meio dessas segmentações e das explicações dessas propriedades, conseguisse apontar e justificar quais músicas eram recomendáveis ou quais eram desaconselháveis para a formação do caráter humano. Assim, a música integra, para ele e também para Platão, o escopo formador do caráter educativo por possuir a capacidade de modular o *ethos* humano. Acerca disso, Evangelhos constata:

“Somente Dámon, como mais tarde Platão, no domínio da pedagogia, tentou constituir um sistema positivo fundado/baseado na concepção de reciprocidade entre a ação da educação moral e aquela da educação musical, garantindo o desenvolvimento dos cidadãos e a perenidade das cidades” (MOUTSOPOULOS, 1989, p. 188)³⁴

Ainda no campo da educação, temos a discussão acerca da possibilidade de ensino da virtude. Nessa área, diferentemente dos sofistas que defendiam que a virtude consistia no acúmulo de conhecimentos, e de Sócrates, que afirmava que essa só poderia ser alcançada pela dialética, Dámon acreditava que a virtude poderia ser ensinada através, exclusivamente, da música (MOUTSOPOULOS, 1989, p. 190). No entanto, mesmo com essas distinções fundamentais acerca da possibilidade ou não de ensino da virtude, fica evidente que Platão, através da figura de Sócrates, não exclui a influência damoniana acerca da música de sua *paideia*. Ele apenas “integra a música ao ensino, como parte da educação que prepara a alma para a dialética” (MOUTSOPOULOS, 1989, p. 190).

A questão da virtude não é a única diferença entre o pensamento do musicólogo e do filósofo ateniense. Sobre isso, podemos apontar as três seguintes dissemelhanças³⁵: I) Dámon, ao contrário de Platão, atuava como músico profissional, e, por isso, tinha como preocupação central sistematizar e entender, de maneira aprofundada e ordenada, a área de

³² Como por exemplo, o pupilo Cármides.

³³ *Ethos* pode significar “caráter” e “comportamento”.

³⁴ No original: Seul Damon, comme plus tard Platon, dans le domaine de la pédagogie, essaya de constituer un système positif fondé sur la conception de réciprocité entre l’action de l’éducation musicale, assurant le développement des citoyens et la pérennité des cités.

³⁵ WALLACE, 2015, pp. 18-30.

estudo com a qual trabalhava, isto é, a teoria musical. Ao contrário dessa atitude, Platão, importando-se com a associação da música à *paideia* e com os demais elementos constituintes dessa, como a *gminastiké*, não se deteve, como fonte única de seu interesse, ao estudo da teoria musical elaborada de sua época. A associação da música à ginástica, ou seja, à educação corporal, fazendo com que a primeira, mesmo que tenha certa primazia, não seja trabalhada como elemento único da *paideia* platônica, é atestada por Nasser no seguinte trecho:

“Na República, Platão considera a música e a ginástica como os elementos essenciais na educação. A ginástica não vem antes da música, mas deve precedê-la e a música é quem deve predominar, porque é o aperfeiçoamento da alma que enobrece e aperfeiçoa o corpo.” (NASSER, 1997, pp.243-244)

II) Enquanto Dámon, baseado na tradição pitagórica numérica e matemática, apresenta-nos uma teoria musical pressuposta em uma harmonia esquematizada a partir da escala musical predominante na Hélade, Platão, por outro lado, especificamente no diálogo da *República*³⁶, começa o desenvolvimento do seu conceito de música baseado na significação da palavra grega *mousiké*, que engloba, por consequência, não só a música, mas também a poesia, a dança e as demais artes concernentes às musas.

“Platão exige que se comece pela formação da alma, isto é pela música. No sentido lato da palavra grega μουσική, esta não abrange apenas o que se refere ao tom e ao ritmo, mas também – e até em primeiro lugar, segundo o acento platônico, a palavra falada, o *logos*.” (JAEGER, 2013, p. 775)

III) A escala denominada como *lídia* era vista por Dámon como sendo excelente e importante para o processo do relaxamento humano. Em contrapartida a essa opinião, Platão preza pelo banimento dessa escala devido ao fato dela ser muito aguda (*oxeia*) e lamentosa (*thrēnōdeis*), considerando-a, por isso, no quesito ético e moral, perigosa para a formação dos jovens e dos cidadãos da *kallipolis*. Isso é atestado no seguinte trecho da *República*:

“Quais são as harmonias tristes? És músico; achas-te, portanto, em condição de enumerá-las.

A lidiana mista – disse -, a lidiana aguda e outras do mesmo estilo.

Essas, então – lhe falei -, serão excluídas, por inúteis até mesmo para mulheres, que terão de ser moderadas, quanto mais para homens!

Perfeitamente!

A embriaguez, também, é imprópria para os guardas; a moleza e a indolência.

Como não?

E quais são as harmonias moles e usadas nos banquetes?

São denominadas moles – disse – a ioniana e uma variedade da lidiana

³⁶ *República* 376e e 377a-c.

E essas, amigo, poderão ser de alguma utilidade para guerreiros?

De jeito nenhum – respondeu. Mas, ao que parece, só te sobram a dórica e a frígia.”
(*República* 398e-399a)

A partir desse trecho, torna-se evidente que Platão pretendia instaurar, em sua cidade justa e ideal, uma harmonia nobre que fosse adequada para formar um caráter temperante nos homens, mantendo-os sempre aptos para a guerra.

4 A *MOUSIKÉ* NA *REPÚBLICA* DE PLATÃO

4.1 O aparecimento da *mousiké* na *República*

Após uma breve exposição das concepções do termo grego *mousiké* na esfera etimológica, mitológica e pré-platônica (do pensamento pitagórico e damoniano), prosseguiremos nossa análise, a partir do atual capítulo deste trabalho, atentando-nos estritamente na busca pela evidenciação do momento em que a *mousiké*, na *República* de Platão, começa a ser discutida, analisada e problematizada pelos interlocutores desse diálogo. Essa ação é importante para que possamos nos contextualizar acerca da origem e do desenvolvimento da argumentação sobre esse tema, possibilitando assim um maior entendimento dos seguintes subtópicos referentes a esse assunto.

De maneira geral, *Πολιτεία* (*República*) é um diálogo que compõe os escritos da fase de maturidade de Platão, estando, desta forma, por exemplo, em conjunto com o *Fédon*, o *Fedro* e o *Banquete*. Nele, a preocupação central de Platão se desdobra acerca do Estado, não significando assim que, devido a isso, seja “uma obra de direito político ou administrativo, de legislação ou de política atual” (JAEGER, 2013, p. 756), muito pelo contrário, nele “não há a mínima alusão aos fundamentos concretos do Estado” (JAEGER, 2013, p. 756). Por mais que o filósofo ateniense fale sobre as formas de governo da sua época e examine o que é a justiça (*dikaiosyné*), percebemos que tais temáticas estão relacionadas à investigação da problemática da modelação da alma do homem e como esta reflete diretamente na organização da cidade.

“O que ele nos diz do Estado como tal e da sua estrutura, a chamada concepção orgânica do Estado, onde muitos veem a medula da República platônica, não tem outra função senão apresentar-nos a ‘imagem reflexa ampliada’ da alma e da sua estrutura respectiva. [...] A formação da alma é a alavanca com a qual ele faz o seu Sócrates mover todo o Estado” (JAEGER, 2013, pp. 756 - 757)

“[...] a *República* não era uma teoria do Estado, como pensavam aqueles que só julgavam os livros pelos títulos, mas sim o mais famoso estudo jamais escrito sobre educação.” (JAEGER, 2013, p. 759)

Assim, ao apresentar sua preocupação com a formação da alma humana por esta refletir e ser capaz de alterar a disposição da *pólis*, Platão torna evidente que o Estado e a educação apresentam uma relação mútua. Nesta relação, a *paideia* é vista como formuladora e modificadora de almas capaz de ditar e reger a organização do Estado; já este, por sua vez, é visto como aquele que, principalmente na fase da *egkýklios paideia*, é o responsável por regulamentar e impor a educação aos cidadãos gregos. Com isso, temos na *República*, a *politéia* e a *paideia* como temas centrais que conduzem todos os tópicos discutidos e apontados durante esse diálogo.

Estando no âmbito dessas duas temáticas, a *mousiké* é desenvolvida. No primeiro livro da *πολιτεία*, ela aparece estando envolvida no debate realizado por Polemarco e Céfalo sobre a justiça (*República* 330a-332e); no segundo livro ela atinge seu ápice, tornando-se diretamente explícita através do diálogo desenvolvido por Adimanto e Glaucon (*República* 363a-364e); no terceiro, ela é diferenciada por Platão da arte dos poetas e do processo de *mímese* empregado por esses. Inseridos dentro deste contexto, tentaremos entender a desenvoltura da música na filosofia de Platão.

4.2 O início do debate acerca da justiça

A *República* se inicia com Platão colocando em discussão o conceito de *dikaiosyné* através da pergunta “O que é justiça?”, seguindo, com isso, não só a estrutura presente nos seus outros diálogos, mas também mantendo a *areté* (virtude), como nos outros debates, como questão condutora. Ao fazer isso, o filósofo ateniense busca compreender, tendo como ponto de partida para essa análise “as concepções de justiça que serviam a Atenas clássica” (NOGUEIRA, 2006, p. 6), o que realmente é a *dikaiosyné*, qual é a sua utilidade prática, e, sucessivamente, como ela estaria ligada à educação e à constituição da alma, já que parece haver uma “luta entre a educação e o poder pela alma do homem” (JAEGER, 2013, p. 763). Lembrem-se que essas questões são de suma importância para Platão pois ele está interessado em prescrever a justiça ideal para uma cidade ideal.

As primeiras formulações acerca do que é a justiça aparecem nas exposições de Glaucon e Trasímaco. Elas são refutadas e desdenhadas pelo fato desses interlocutores terem, durante a formulação de suas argumentações, se baseado em *póleis* reais, do *tópos* sensível, que possuem problemas concretos e visíveis em sua administração civil. Assim, passa a ser necessário, que a discussão sobre a *dikaiosyné* na *kallipolis* seja executada inteiramente e exclusivamente pelo domínio do *logos*³⁷, único meio capaz de se aproximar daquilo que é ideal.

Ademais, além de não admitir como modelo sublime um tipo de governo já existente, o relato do mito do *Anel de Gíges*³⁸, que possui como principal mensagem a questão da impunidade decorrente da invisibilidade, também ressalta a nuance da justiça estar vinculada ao poder³⁹, sendo este último dominado e conduzido pelos apetites, isto é, pelos desejos mais íntimos do ser humano. Desse modo, se queremos realmente conhecer o que é a justiça,

³⁷ “[...] façamos, então, surgir em pensamento uma cidade desde o seu começo” (*República* 369c).

³⁸ *República* 359d-360b.

³⁹ A temática do poder é muito explorada no diálogo platônico denominado *Górgias*.

devemos nos atentar ao estudo da alma humana, pois é nela que temos inúmeros apetites, e é a partir da educação concedida a ela, que determinamos os seus respectivos objetos de desejo.

“A alma humana possui inúmeros apetites específicos, cuja formação varia segundo a educação recebida (República IV-IX), sendo exemplos deles: apetite de saber, apetite de honras, apetite de aquisições, apetites necessários, apetites não-necessários à sobrevivência, apetites à margem da lei (perversos), apetite de vingança, apetite de matar, apetite de dinheiro, apetite de poder etc.” (REIS, 2007, p. 386)

Ainda sobre isso:

“Em República VI 485d-e, o fluxo apetitivo é comparado à imagem de uma torrente (um rio) que pode ser desviada em diferentes direções, o que indica que os apetites específicos (apetites de algo) resultam de um direcionamento da energia apetitiva (apetite em si) para determinados objetos de desejo, conformes à educação.” (REIS, 2007, p. 386)

Entra em cena então, para a admoestação da alma e o controle de seus desejos, focalizando com isso no domínio do exercício sensato do poder individual no meio coletivo, a necessidade de revisão da *paideia*. Isso ocorre, pois, com essa revisão, há a possibilidade de esquematização de uma educação adequada que resolva o problema da corrupção decorrente da tentativa de se apurar o conceito de justiça.

4.3 A *mousiké* e a justiça

Sabendo que o agir justo implica uma educação adequada da alma humana, Platão inicia uma análise da *paideia* vigente, propondo, com isso, a sua revisão. A educação tradicional da Hélade, oferecida apenas aos *paîdes* (meninos) considerados legitimamente gregos pela *pólis* em que habitavam, era constituída essencialmente pelos ensinamentos proporcionados pela literatura poética predominante da época, isto é, pelas obras de Homero e de Hesíodo. Estes eram tidos como figuras exemplares que, através de seus relatos, inspirados pelos deuses, proporcionavam aos cidadãos os princípios cardeais tidos como necessários para o bom funcionamento da cidade-estado grega. Assim, as convicções acerca do que seja “justo”, “bom”, “belo” e “mal”, eram retiradas dessas narrativas.

Esses ensinamentos eram impostos às crianças já na primeira fase relativa à *paideia* grega. Nela, a família era a responsável por dispor a educação básica às crianças até que essas completassem sete anos de idade.

“Até aos sete anos de idade, as crianças deveriam ficar em casa, sendo que aos cinco deveriam dar início, no próprio lar, sob responsabilidade dos pais, às lições relativas ao aprendizado prestes a receber aos sete anos. Tais lições se restringiam à música e às letras, ou, em sentido amplo, à literatura (à audição de fábulas).” (SPINELLI, 2016, p. 608)

Entretanto, deve-se tomar cuidado com o que é ensinado a elas, já que essas se encontram, até a idade dos setes anos, em uma fase muito maleável da alma, onde a modulação e o convencimento, por essas não terem ainda um conhecimento cunhado acerca das coisas, são fáceis de serem empregados.

“Ei-la: vigem entre nós certos princípios de justiça e de beleza que como pais nos educaram desde crianças e a que obedecemos e honramos.” (*República* 538c)

Por haver essa facilidade de impressão de ideias nas almas das crianças, fazendo com que elas adquiram “para sempre o caráter ‘ou tipo’ que se lhe imprimem” (JAEGGER, 2013, p. 775), deve-se ter uma precaução com o conteúdo do *lógos* que lhe é transmitido. Assim, é aconselhável que, antes de aceitarmos as palavras advindas da poesia e da mitologia como verdadeiras, façamos a submissão dessas ao crivo da dialética.

“Os moços não têm capacidade para decidir sobre a presença ou ausência de ideias ocultas; as impressões recebidas nessa idade são indelévels e dificilmente erradicáveis. Por isso mesmo, importa, antes de mais nada, que as primeiras criações mitológicas por eles ouvidas sejam compostas com vistas à moralidade” (*República* 378d-e)

Essa desconfiança e cautela com a capacidade nociva que o *lógos* poético e mitológico pode exercer na alma humana, encontram-se justificadas pelos dois seguintes fatores: I) a metamorfização dos deuses e dos heróis; II) a mímese empregada pelos poetas. No primeiro caso, a precaução se resume ao fato dos poetas atribuírem as características, as fraquezas e as emoções humanas aos deuses⁴⁰. Verificamos isso em diversos relatos poéticos-mitológicos onde os deuses são descritos cometendo atitudes maldosas, sendo, em sua maioria, levados pelos seus desejos. Entretanto, como descrito por Platão, é mentira que os deuses sejam “os causadores do mal e que os heróis em nada se mostram melhores do que os homens” (*República* 391e).

Diante da mentira transpassada pelo *lógos mítico-poético*, isto é, pela *mousiké* empregada pelos *aedos*, Platão afirma que mitos dessa categoria devem ser censurados (*República* 595a-608b). Isso ocorre pois, para o filósofo, os mitos não poderiam retratar a figura de deuses e heróis que enganam os homens, que não possuem temperança, e que têm ações diferentes de suas palavras, e que, sendo assim, são guiados, em suas atitudes, pelos seus desejos, sofrendo suas paixões e buscando a reparação dos atos acometidos. Todos esses exemplos, para os jovens da cidade ideal seriam ruins, já que Platão busca fundamentar uma educação baseada na temperança e no domínio dos desejos da parte apetitiva da alma (*tò epithymetikhón*).

⁴⁰ Citado anteriormente neste trabalho, no subcapítulo intitulado “A *mousiké* estruturada a partir da mitologia”.

Essas mentiras contadas em forma de verdade, e a dissociação das palavras em relação aos atos, fazem com que os mitos se assemelhem a imagem do pintor que, tentando representar a realidade como ele acredita que ela verdadeiramente é, acaba por distorcê-la. Dentro desse âmbito representativo, sabe-se que os *aedos* deturpam a realidade acerca dos deuses e heróis.

“Logo, Deus é perfeitamente simples e veraz, tanto em atos como em palavras, e não só não muda de forma como não engana os outros por meios ilusórios ou por discursos, nem por sinais de sua parte durante o sono ou na vigília.” (*República* 382e).

A outra crítica de Platão aos poetas está baseada no segundo fator apontado nos parágrafos acima acerca da nocividade dos mitos. Sua segunda censura está cunhada na questão da mímese poética presente no décimo livro da *República*, que, durante a sua exposição, também nos revela a divergência que há entre a filosofia e a arte poética (que não segue a prática e a estrutura da *dialégesthai*).

Para Platão, existem dois tipos de narrativas (διήγησις) poéticas: i) a primeira que se refere ao discurso em que “quem fala é o poeta, o qual não procura levar nossa atenção para outra parte nem se esforça por parecer que não é ele, mas outra pessoa que está com a palavra” (*República* 393a); ii) e a segunda que está diretamente ligada à *mimesis*, isto é, a imitação. No primeiro caso temos “a narração simples, feita na terceira pessoa” (VILLELA-PETITI, 2003, p. 65), já no segundo caso ocorre a predominância do discurso direto por imitação e, até mesmo, por inspiração.

Na ação mimética, deparamo-nos frequentemente na *República*, com a atitude do poeta de falar “como sendo outra pessoa” (*República* 393c) e, assim, ao fazer o esforço da imitação, deixar também “a sua linguagem, tanto quanto possível, parecida com a da pessoa por ele mesmo enunciada” (*República* 393c). A *mimesis*, neste caso, é indicada pela voz (φωνας) e pela tentativa de se pronunciar (βαμβαλιαστὸν) de modo semelhante ao do personagem que está sendo imitado.

Todavia, não é apenas na fala e nos modos de pronúncia que ocorrem as imitações, mas também através dos gestos cênicos. Toda a performance do *aedo* é de caráter mimético. Além disso, a imitação não fica somente no âmbito do poeta, ela é repassada aos jovens gregos. Estes imitam e veem nessas representações um modelo ético que deve ser copiado e reproduzido em suas condutas diárias. Sendo assim, a arte mimética não está somente na atitude de cópia de um modelo original, mas também se faz presente no campo da *paideia*.

4.4 A mousiké na *kallipolis*

Como vimos até agora, a *mousiké* pode vir a comportar em si um *lógos* mentiroso (*ψευδός*). Diante disso, o questionamento que fica é o seguinte: pode a *mousiké* estar ligada a um discurso verdadeiro (*ἀληθής*)? Desdobrar-nos-emos, a partir de agora, na busca pela resposta a essa pergunta.

Fica evidente, através do que foi exposto anteriormente, que os mitos conseguem influenciar as atitudes éticas dos homens devido ao fato deles conseguirem manipular e persuadir a *epthymia*, isto é, a parte da alma em que ficam os desejos. Entretanto, sabendo dessa potência presente nas narrativas míticas, Platão não rejeita todo e qualquer tipo de mito, mas, através da censura, seleciona aqueles que possuem a característica de serem virtuosos para a formação educacional dos cidadãos da *pólis*.

Para facilitar essa análise e, até mesmo, o ato da censura, o filósofo ateniense busca a gênese da propagação dessas estórias na Hélade em que se encontra. Assim, conclui-se que os agentes responsáveis pela grande difusão das narrativas míticas são os senis, as mulheres e os as pessoas que participavam dos concursos de rapsódia da época. Sobre os senis e as mulheres, Luc Brisson e Jean François Pradeau dizem:

“Nas outras circunstâncias, o mito pode ser contado por qualquer pessoa. Contudo, convém que o narrador do mito tenha duas características: idade avançada e feminilidade. A idade avançada possibilita uma economia da transmissão, quando os avós contam histórias a seus netos; e as mulheres porque cuidam das crianças, são as que estão em melhor posição para lhes transmitir os mitos desde sua primeira infância.” (BRISSEON e PRADEAU, 2010, p. 51)

Os senis por terem escutado as mesmas narrativas repetidas vezes, possuem facilidade em transmiti-las e contá-las aos jovens; já as mães, devido ao fato dessas serem as maiores responsáveis pelo fornecimento de um paradigma educacional às suas crianças até os seus sete anos de idade, possuem um fácil acesso para a efetuarem propagação mítica.

O terceiro e último meio de disseminação dos *mythós* está diretamente ligado à música como entendemos atualmente ⁴¹. Esse meio é composto pela classe de pessoas que participavam dos concursos de rapsódias na Hélade. Nesses concursos, os *lógos* reproduzidos por elas poderiam ou não ser acompanhados de música instrumental, de canto ou de interpretação. Diante desse elemento novo da música compondo a encenação poética-mítica, Platão se detém, como veremos no próximo subcapítulo, à análise das harmonias e das escalas musicais, investigando como essas conseguem influenciar a *paideia* e, conseqüentemente, a *psykhé* humana.

Entretanto, se analisarmos com cuidado a questão da *mousiké* mítico-poética, perceberemos que ainda há um problema advindo dela. Este problema é evidenciado a partir

⁴¹ No quesito de música instrumental e cantada.

do fato das narrativas míticas serem infalsificáveis, já que é “impossível estabelecer uma relação, ainda que indireta, com os fatos que ele narra” (BRISSON e PRADEAU, 2010, p. 52).

Platão se apropriará da narrativa mítica, mas concederá a esta um novo objetivo (uma nova roupagem). Ele usará dos recursos propiciados por esse meio de comunicação como forma pedagógica para anunciar, através da figura do filósofo-rei, o discurso acerca da dialética, tornando-o assim mais acessível aos cidadãos e possibilitando a elevação da alma ao bem. Assim, o filósofo ateniense reconfigura os mitos, contando aos seus ouvintes da *kallipolis* uma mentira nobre com o objetivo de orientá-los ao bem ideal, estabelecendo nesses o princípio da temperança e da justiça.

“Na República, é o mito, e, mais precisamente, a mentira “nobre”, que justifica a unidade da cidade, cuja população está dividida em três grupos funcionais: artífices, guardiões e filósofos governantes” (BRISSON e PRADEAU, 2010, p. 52)

“Compreende-se, então, que Platão apele tão frequentemente ao mito e até que fabrique mitos. Como filósofo, ele não pode falar da alma – sobretudo quando aborda a origem do mundo em cosmologia e a morte do homem nos mitos escatológicos -, senão recorrendo ao mito” (BRISSON e PRADEAU, 2010, p. 52)

Através dos *mythós* da *mousiké*, Platão consegue falar acerca do campo da linguagem racional, acerca de elementos distantes da nossa realidade, usando, para isso, a linguagem representacional comum e cotidiana. Assim, cabe ao filósofo-rei confiscar a atividade poética para que esta se torne educativa e aplicável à *pólis* ideal. Ao filósofo-rei, compete, então, checar e vigiar as produções poéticas, além de organizar e lembrar os limites das funções que cada classe exerce na sociedade que compõe (*República* 433b).

4.5 A música e a harmonia reformuladas

No debate acerca das narrativas míticas, Platão se depara com o entrelaçamento da música com a poesia, o que faz com que ele também a investigue como paradigma educativo. De acordo com ele deve-se evitar e tomar cuidado com a introdução de novos gêneros musicais na cidade pois “em parte alguma as leis da música são alteradas sem que concomitantemente se modifiquem as leis fundamentais da cidade” (*República* 424c).

Assim, a partir de 398c Platão ressalta, através da análise das melodias e dos ritmos, que não é qualquer harmonia que pode ser empregada na cidade justa, pois, cada tipo de harmonia carrega em si a potência de um valor ético que influencia e que molda o comportamento humano. Almejando a formação de cidadãos bem formados, temperantes, justos e controlados acerca de seus próprios desejos, Platão pondera acerca das harmonias que devem ser utilizadas e das que devem ser proibidas, bem como quais os instrumentos podem

ser empregados no cenário da *kallipolis* (*República* 389e e 399a). Essa ponderação e investigação estão baseadas nas alturas das escalas que são fixas e estabelecidas pelas relações e razões numéricas.

A princípio, Platão classifica as harmonias de acordo com suas respectivas características. O filósofo ateniense exclui as harmonias sintonolídia e mixolídia por estas, de maneira geral, comportarem em si um caráter lamentoso (*thrēnōdeis*) e choroso. Mais adiante, no texto da *República*, ele também descarta as harmonias jônias e lídias ⁴² (*khalara*) por essas, no âmbito da audiência, propiciarem a ociosidade e a languidez. Perante essas restrições, sobram então as harmonias dórias e frígias. Ambas retratam a imagem de um guerreiro corajoso.

A harmonia frígia, mais especificamente, imita, através da disposição de sua escala numérica, a *areté* ligada à coragem; já a harmonia dórica “é frequentemente mencionada na literatura grega como uma harmonia viril de caráter respeitoso e severo” (DA ROCHA JÚNIOR, 2007, p. 38). Assim sendo:

“Somente as harmonias dórica e frígia seriam aceitas na cidade ideal, pois dentre essas uma poderia imitar de modo conveniente a voz e as atitudes de um homem valente na guerra, capaz de se defender nos momentos de perigo com ordem e energia; e a outra seria empregada nos momentos de paz, para as preces ou para ensinar e admoestar os homens a agir com bom senso e moderação. Essas duas harmonias, a guerreira e a pacífica, imitariam as vozes dos homens sensatos e corajosos; desse modo seriam úteis na educação dos guardiões dos cidadãos da *pólis*” (DA ROCHA JÚNIOR, 2007, p. 38)

Em seguida, há o exame dos instrumentos para avaliar qual poderá ser mantido e qual deverá ser banido. São excluídos os instrumentos triangulares⁴³, as harpas, os que possuem muitas cordas, dando abertura, assim, para a execução de muitas notas e muitas harmonias, e as flautas (*República* 399d). Apenas a lira e a cítara são preservadas na cidade por produzirem um menor número de harmonias; já nos campos, os pastores poderiam utilizar da *sýrinx* (siringe).

Portanto, fica evidente que se busca, então, ritmos, melodias e harmonias que carreguem em si a capacidade de exprimir uma vida temperante, regulada, corajosa e harmoniosa com o conjunto da *pólis*. Como dito por Rocha, “se o ritmo e a harmonia são de boa qualidade, estarão ligados a uma inteligência modelar que conduz à bondade e à beleza” (ROCHA, 2007, pp. 40-41). A preocupação com esses ideais que nos conduzem a uma vida harmoniosa, torna-se mais evidente com o diálogo *Timeu*. Neste temos a precaução com a

⁴² Além da harmonia *lídia* possuir um caráter lamentoso, ela também é retratada como uma harmonia relaxada que tem uma notação musical extremamente aguda (ROCHA, 2012, p. 220).

⁴³ Trígono.

harmonia que deve ser instaurada na alma humana. Platão, nesse diálogo, através da constituição da alma do mundo realizada por Demiurgo e baseada em escalas musicais, tenta nos mostrar e evidenciar que a alma como um todo deve apresentar harmonia entre as suas partes.

Isso ocorre pois, a alma, dividida em três gêneros, isto é, o apetitivo (*tò epithymetikón*), o racional (*tò logistikón*) e o irascível (*tò thymoeidés*), deve, como afirmado por Maria Dulce Reis estar em uma constante interação” entre elas (REIS, 2007, p. 386), a fim de evitar o predomínio da parte apetitiva e irascível em relação a parte racional.

5 CONCLUSÃO

Fica evidente então, neste trabalho de conclusão de curso, que os gregos da Grécia Antiga eram vistos como “um povo eminentemente musical” (DA ROCHA JÚNIOR, 2007, p. 31). Em sua tradição dos *mythós*, já ocorria a acepção acerca da existência de uma relação entre a música, o sagrado e os estados da *psykhé* humana.

Diante da intensa atividade musical que regravava a vida cotidiana desses cidadãos, muitos pensadores da época redirecionaram as suas reflexões para a teoria ética, numérica, harmônica e filosófica da música. Alguns desses pensadores, como vimos, são: Pitágoras, Dámon e Platão.

O primeiro fundamenta sua análise da música acerca da questão da harmonia. Mesmo que sua existência e seus feitos ainda estejam abertos para a dúvida e para o debate, filósofos contemporâneos, como Charles H. Kahn, afirmam, através de um profundo estudo historiográfico e filosófico, que, para Pitágoras, a harmonia é instaurada a partir da unidade entre o *peiras* (limitado) e o *apeiron* (ilimitado), tornando o múltiplo uno, possibilitando, assim, um equilíbrio entre as tensões contrárias e, ao mesmo tempo, a preservação de suas alteridades. Ademais, Pitágoras, através das razões numéricas das escalas e das harmonias, fundamenta uma epistemologia em que os entes do estatuto sensível estão ligados aos entes da esfera abstrata. Essa relação é estabelecida através da sua crença de que tudo o que existe é composto e pode ser explicado e entendido por meio dos números.

Dámon, por sua vez, aborda a *mousiké* por meio de seu caráter ético e mimético. Dentre essas duas abordagens, a primeira se sobressai e ganha maior ênfase no meio filosófico, principalmente com Platão. De acordo com esse musicólogo, a música possui a potência de carregar, em si, dependendo de seus respectivos ritmos, melodias e harmonias, certos valores éticos capazes de modificar o comportamento humano individual e coletivo. Assim, Dámon categoriza e define as propriedades da música com o objetivo de identificar e justificar quais eram tidas como aconselháveis e quais eram desapropriadas para a formação do caráter humano.

Apontamos, durante nosso percurso teórico, as semelhanças e as diferenças presentes nos pensamentos dos pares “Pitágoras e Platão” e de “Dámon e Platão”. Percebemos, no decurso dessa análise, que Platão, no seu diálogo intitulado *Timeu* evidencia com maior transparência as influências pitagóricas no relato da criação da alma do mundo. Nele o limitado e o ilimitado são reinterpretados pelos termos “divisível” e “indivisível”; esses fazem referência ao caráter corpóreo e ao caráter intelectual presentes na alma. Além disso, também

podemos apontar para a releitura acerca das escalas numéricas e harmônicas que são interpretadas como princípios cosmogônicos que se fazem presentes na alma do homem.

Na *República*, a referência direta à Dámon⁴⁴ no decorrer do diálogo expõe a importância deste para o pensamento filosófico de Platão. A sua teoria ético-política influencia a *kallipolis* articulada pelo filósofo ateniense. Nela, a *mousiké* é parte fundamental do escopo da *paideia* ideal proposta e pensada para a formação de um cidadão grego temperante e virtuoso. Assim como Dámon, Platão acredita e compactua com a capacidade que o *ethos* musical apresenta na formação e na modulação do caráter de um indivíduo e, conseqüentemente, de uma cidade como um todo.

Baseado nesses princípios anteriores a ele, Platão, na *República*, analisa o que vem a ser a justiça, qual é a natureza da atividade poética (que, como vimos no subtópico sobre a etimologia, está inserida no conjunto que compreende a *mousiké*) e, em consequência dessa última investigação, estando ligado ao *logos*, quais são as melodias, ritmos e harmonias que podem compor a *paideia* do cidadão da *kallipolis*.

Nessa averiguação, o filósofo ateniense afirma que as confecções poéticas devem passar pelo crivo do filósofo-rei para que este selecione aquelas que, por apresentarem um caráter louvável a *polis*, podem ser empregadas na educação dos *paidós* (meninos). Em relação às harmonias, Platão censura a sintonolídia e a mixolídia por essas veicularem um caráter lamentoso; ele também descarta as harmonias denominadas de “jônias” e “lídias” respaldado na justificativa dessas propiciarem a ociosidade e a languidez.

Assim, resta a ele apenas as harmonias dórias e frígias, que são classificadas como ideais por manifestarem um caráter respeitoso, corajoso, temperante e viril. Ademais, como vimos, no decorrer da *República* ele aplica o mesmo critério aos instrumentos musicais.

Sendo assim, podemos perceber que Platão entende a *mousiké*, pelo menos na *República*, como uma ciência que conduz à *sophrosýne*. Uma ciência capaz de formar o caráter humano e moldá-lo; uma ciência que guia e educa os desejos da parte apetitiva da *psykhé* humana, possibilitando que esta perceba a analogia que há entre a tríade composta pela (i) alma humana, (ii) pela harmonia e (iii) pela alma do mundo.

⁴⁴ *República* 400a.

REFERÊNCIAS

- BALBONI, A. **Sopro das musas: fundamentos filosóficos da música**. São Paulo: Odysseus Editora, 2018.
- Bessada, D. (2014). **A Gênese da Harmonia das Esferas no Antigo Pitagorismo**. *Revista Música*, 14(1), 85-114.
- BRISSON, Luc. **Introdução à filosofia do mito**. São Paulo: Paulus, 2014.
- BRISSON, Luc; PRADEAU, Jean-François. **Vocabulário de Platão**. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- CHANTRAINE, Pierre et al. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots**. Paris: Klincksieck, 1968.
- DA ROCHA JÚNIOR, Roosevelt Araújo. **Música e filosofia em Platão e Aristóteles**. *Discurso*, n. 37, p. 29-54, 2007.
- DETIENNE, Marcel. **Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. Prefácio de Pierre Vidal-Naquet. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- GUSMÃO, Cynthia. **Musas e música nos planos epistêmicos da memória na Antiga Grécia**. *Revista Música*, v. 16, n. 1, p. 9-24, 2016.
- GUTHRIE, W. K. C. **A history of Greek philosophy: The earlier Presocratics and the Pythagoreans**. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Edição, tradução, introdução e notas: Alessandro Rolim de Moura. Curitiba, PR: Segesta, 2012.
- _____. **Teogonia : a origem dos deuses / Hesíodo ; estudo e tradução Jaa Torrano. – 6. ed. – São Paulo : Iluminuras, 2006.**
- JAEGGER, W. Paideia. **A Formação do Homem Grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- JARESKI, Kris. **Mito e lógos em Platão: um estudo a partir de excertos dos diálogos República, Político e Fedro**. São Paulo: Paulus, 2015.
- KAHN, CHARLES H. **Pitágoras e os pitagóricos-Uma breve história**. Edições Loyola, 2007.
- MED, Bohumil. **Teoria da Música–Livro de Exercícios com Gabarito**. 2014.
- MOUTSOPOULOS, Evangelhos A. **La musique dans l'oeuvre de Platon**. Presses universitaires de France, 1961.
- NASSER, N. **O éthos na música grega**. In: *Boletim do CPA, Campinas*, n. 4, jul./dez., p. 241-254, 1997.

- NOGUEIRA, Antônio Henrique. **O conceito de justiça na República de Platão**. DISSERTATIO, p. 5, 2006.
- PETITI, Maria da Penha Vilela. **Platão e a poesia na república**. Kriterion, Belo Horizonte, v. 44, n 107, p.51-71, jun. 2003.
- PLATÃO. **A República**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.
- PLATÃO. **A República: [ou sobre a justiça, diálogo político]** / Platão ; tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado; revisão técnica e introdução Roberto Bolzani filho. – 2. ed. – São Paulo : Martins Fontes - selo Martins, 2014.
- PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Ed.UFPA. Belém, 2015.
- PLATÃO. **Fédon**. Tradução e introdução: Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2011.
- PLATON. **La République**. traduction inédite, introduction et notes par Georges Leroux. Paris: Flammarion, 2002.
- REIS, Maria Dulce. **Por uma nova interpretação das doutrinas escritas: a filosofia de Platão é triádica**. Kriterion: Revista de Filosofia, v. 48, p. 379-398, 2007.
- RIZEK, R. **Teoria da harmonia em Platão**. Letras Clássicas, [S. l.], n. 2, p. 251-299, 1998.
- ROCHA, R. **Platão, Aristóteles e a influência pitagórica no tratado Sobre a Música, de Plutarco**. Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, [S. l.], v. 25, n. 1/2, p. 219–230, 2012
- SPINELLI, Miguel. **O ciclo de estudos básicos (Egkýklios Paidéia) da escolaridade grega**. Educação e Filosofia, v. 30, n. 60, p. 603-646, 2016.
- TOMÁS, Lia. **Música e filosofia: a estética musical**. Irmãos Vitale, 2004.
- TORRANO, J.A.A. **O pensamento mítico no horizonte de Platão**. São Paulo, SP: Annablume Clássica, 2013
- VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.
- VILLELA-PETIT, M. da P. **Platão e a poesia na República**. Kriterion: revista de filosofia 44(107), 51-71. UFMG: Belo Horizonte, 2003.
- WALLACE, Robert W. **Reconstructing Damon: Music, Wisdom Teaching, and Politics in Perikles' Athens**. Oxford University Press, 2015.